



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENGENHARIA DE
PRODUÇÃO**

Afrânio Krás Borges Hainzenreder

**SUBSÍDIOS PARA A SISTEMATIZAÇÃO DE UM MÉTODO
DE ENSINO DE MÚSICA OBJETIVANDO A OTIMIZAÇÃO DA
APRENDIZAGEM INSTRUMENTAL**

Dissertação de Mestrado

FLORIANÓPOLIS

2004

AFRÂNIO KRÁS BORGES HAINZENREDER

**SUBSÍDIOS PARA A SISTEMATIZAÇÃO DE UM MÉTODO
DE ENSINO DE MÚSICA OBJETIVANDO A OTIMIZAÇÃO
DA APRENDIZAGEM INSTRUMENTAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Engenharia de Produção da
Universidade Federal de Santa Catarina, como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Engenharia de Produção.

Orientador: Prof. Francisco Antonio Pereira Fialho, Dr.

FLORIANÓPOLIS

2004

AFRÂNIO KRÁS BORGES HAINZENREDER

**SUBSÍDIOS PARA A SISTEMATIZAÇÃO DE UM MÉTODO
DE ENSINO DE MÚSICA OBJETIVANDO A OTIMIZAÇÃO
DA APRENDIZAGEM INSTRUMENTAL**

Esta Dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de **Mestre em Engenharia de Produção** no **Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção** da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 05 de novembro de 2004.

Prof. Edson Pacheco Paladini, Dr.
Coordenador

Banca Examinadora:

Prof. Francisco Antonio Pereira Fialho, Dr.
Orientador

Profª. Miriam Loureiro Fialho, Drª.

Profª. Valdete Teixeira Silva, Drª.

Dedico:

*A todos os meus colegas professores
de Música onde trabalhei e a todos
os meus alunos.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Francisco Antônio Pereira Fialho, pelo entusiasmo.

Ao Prof. Dr. Miguel Fiod Neto, pelo apoio.

A todos os professores que ministraram disciplinas no Curso da PPGEF.

A todos os meus alunos do:

Conservatório Municipal de Música de Montenegro/RS

Atual Fundarte – 5 anos;

Meu curso particular em Porto Alegre – 10 anos

Colégio de Aplicação de Porto Alegre – 2 anos

Curso de graduação em Música do Centro de Artes/Música da UDESC e da ex-Escola de Música – Universidade do Estado de Santa Catarina – 18 anos

Coralistas do Coral Municipal de Torres/RS – período Agosto de 1988 a Fevereiro 1992 – Maestro Fundador

A todos que direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma nestes anos.

“O corpo é o instrumento dos instrumentos musicais”

*“O Ceramista dá formas ao barro; o Músico dá
formas aos sons”*

“A genialidade está somente para o Gênio?”

*“Sua musicalidade é maior ou é fruto das estratégias
de um método associada ao desejo e aplicação em
aprender?”*

RESUMO

HAENZENREDER, Afrânio Krás Borges. **Subsídios para a sistematização de um método de ensino de música objetivando a otimização da aprendizagem instrumental**. 2004. 65 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

O presente trabalho analisa a prática da aprendizagem músico-instrumental em geral, com ênfase nos aspectos mecânicos da execução dos instrumentos, buscando oferecer subsídios para a elaboração de métodos de ensino que otimizem a aprendizagem instrumental aplicada por profissionais da área. A motivação para este tema surgiu de minha necessidade enquanto aluno em passar pela reeducação postural, ou mais precisamente pela reeducação da psicomotricidade fina. Parte-se da noção de Blasius, para quem a aprendizagem deve ir além da mecânica e da pura imitação, atendendo às necessidades pedagógicas do aluno quanto aos critérios de desenvolvimento das capacidades psicomotoras. Considera-se, também, a perspectiva de Coste, que vê na psicomotricidade uma ciência que se beneficia da biologia, psicologia, psicanálise, sociologia e lingüística, entre outras, também chamada de psicomotricidade relacional. Em termos metodológicos, a elaboração deste trabalho consiste na sistematização da experiência profissional do autor enquanto professor de música, agregando a ela outras práticas observadas. Esta sistematização está apoiada em pesquisa bibliográfica que proporcionou o suporte teórico, metodológico e temático necessários. Conclui-se que conforme a elaboração de métodos de ensino de instrumentos musicais construídos com bases no todo que envolve a sincronia de múltiplos elementos será a resposta do aprendiz. Deve levar em conta a necessidade de postura adequada, que proporcione a liberdade dos movimentos, e as operações mentais envolvendo conexões criteriosas, que proporcione a maior fluência do todo integrado do qual fazem parte da sincronia entre visão, audição, tato e texto musical direcionado a aprendizagem.

Palavras - chave: Música. Aprendizagem músico-instrumental. Reeducação postural. Psicomotricidade.

ABSTRACT

HAINZENREDER, Afrânio Krás Borges. **Subsidies for the systematization of a method of music education objectifying the otimização of the instrumental learning**. 2004. 65 f. Dissertation (Master Degree in Production Engineering) - Technology Center, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis.

The present work in general analyzes practical of the learning the musician-instrument, with emphasis in the mechanical aspects of the execution of the instruments, searching to offer subsidies for the elaboration of education methods that optimize the instrumental learning applied by professionals of the area. The motivation for this subject appeared of my necessity while pupil in passing for the postural re-education, or more necessarily for the re-education of the fine psicomotricidade. It has been broken of the notion of Blasius, for who the learning must go beyond the mechanics and the pure imitation, taking care of to the pedagogical necessities of the pupil how much to the criteria of development of the psicomotoras capacities. It considers, also, perspective of Coste, that sees in the psicomotricidade a science that if benefits of biology, psychology, psychoanalysis, sociology and linguistics, among others, also call of relationary psicomotricidade. Of metodológicos terms, the elaboration of this work consists of the systematization of the professional experience of the author while music professor, adding it observed practical others. This systematization is supported in bibliographical research that provided theoretical, metodológico and thematic the support necessary. One concludes that as the elaboration of methods of education of constructed musical instruments with bases in the all that involves the sincronia of multiple elements will be the reply of the learning. It must take in account the mental necessity of adjusted position, that provides the freedom of the movements, and operations involving criteriosas conexões, that the biggest fluency of all integrated provides of which is part of the sincronia between vision, hearing, tato and musical text directed the learning.

Key-words: Music. Learning musician-instrument. Postural re-education. Psicomotricidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Postura feminina.....	38
Figura 2: Postura masculina	38
Figura 3: Ilustração de Zarate & Farias	41
Figura 4: Ilustração de H. Pinto	42
Figura 5: Ilustração de H. Pinto	43

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
2.1 Experiências com outros instrumentos musicais - Instrumentos de	
sopro, cordas e percussão	19
2.1.1 O Saxofone.....	19
2.1.2 A Flauta Doce	20
2.1.3 O trompete.....	21
2.1.4 Flauta transversa	21
2.1.5 O Violoncelo	22
2.1.6 O Violino	22
2.1.7 O Piano.....	23
2.2 Sugestão de um método de datilografia.....	23
2.3 A Psicomotricidade e os Métodos Para violão	25
2.4 Conhecendo os Métodos para Violão	29
2.4.1 Descrevendo os métodos para violão.....	31
2.4.2 Comparando os métodos	41
2.5 Os Métodos Para Violão à Luz das Teorias Psicomotoras	45
3 ESTUDO DE CASOS.....	57
4 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é a resultante de experiência do pesquisador enquanto aluno e professor de Música. Como aluno, vivenciou a correção de práticas equivocadas, danosas à aprendizagem, decorrente de uma pedagógica sem critérios e, enquanto professor, pôde constatar a aceleração da aprendizagem conforme a aplicação das técnicas ou posturas adequadas, paralela às conexões dos conteúdos mediante uma lógica pré-elaborada. Observando uma seqüência por ordem de dificuldades, simultânea à interação e à integração dos elementos envolvidos na expressão da linguagem musical-instrumental, processadas, comandadas mentalmente, executadas através do corpo e amplificadas através de um instrumento, constatei a otimização da aprendizagem.

A organização dos métodos, buscando conectar os novos elementos dentro de uma lógica estrutural e estratégica que contemple a organização e localização espacial e digitação mecânica, somada às posturas corporais (corpo, braços, mãos e dedos) específicas e adequadas, e uma orientação pedagógica segura, autoconfiante e estimuladora, além de reverter em ganho de tempo, assegurarão um aprendizado sem entraves. É evidente que consideramos implícito, neste processo, a autodeterminação e aplicação do aluno: a chamada transpiração. Independente do nível de complexidade mecânico instrumental musical, a aprendizagem, na iniciação ou nos demais estágios, está interligada diretamente e paralelamente ao desenvolvimento psicomotor.

Não falaremos da interpretação musical, mas da operacionalização e da sincronia entre os parâmetros da linguagem musical, elementos mecânicos que geram

as operações mentais necessárias para a aprendizagem. Segundo Blasius “o exercício digital é construído da matéria prima musical (altura, ritmo, forma, fechamento), assemelha-se à música. Mas não é música”. Por isso não entramos na questão do amoldamento sonoro que gera a interpretação: a expressão musical conforme os estilos em estudo. Autores defendem que desde o princípio, elementos básicos da dinâmica devem ser trabalhados paralelamente. A partir de um certo domínio e automação operacional, é possível o fazer musical concomitante, pois a aprendizagem instrumental vai além das práticas vigentes. Portanto, é importante levar os profissionais a uma reflexão sobre sua prática pedagógica e, que estejam conscientes de todos os elementos que integram a aprendizagem musical instrumental, porque é preciso conhecer além da mecânica e da pura imitação. De modo geral, a interpretação musical é desenvolvida via imitação. Nesse quesito, somente se consegue autonomia a partir de uma formação musical profunda, como os métodos de ensino de violão que, via de regra, não atendem às necessidades pedagógicas quanto aos critérios de desenvolvimento das capacidades psicomotoras do aluno de maneira intencional, sendo que também, os métodos de outros instrumentos são semelhantes nesse quesito.

A aprendizagem instrumental, independente do nível de complexidade mecânico instrumental musical, tanto na iniciação quanto nos demais estágios, está interligada diretamente e paralelamente ao desenvolvimento psicomotor. A organização dos métodos (texto musical) com a lógica dígito-mecânica (organização criteriosa e seqüencial) somada às posturas corporais (corpo, braços, mãos e dedos) específicas e adequadas, e uma orientação pedagógica segura, influenciarão no desempenho do aluno, construindo uma trajetória sem obstáculos, segura,

autoconfiante e estimuladora, além de reverter em ganho de tempo. É evidente que consideramos implícito neste processo a autodeterminação e aplicação do aluno.

Harrow (1988, p. 159), entende como psicomotricidade ou desenvolvimento psicomotor “as habilidades manipulativas, as habilidades motoras e os atos que exigem a coordenação neuromuscular. A coordenação neuromuscular é o trabalho realizado entre o impulso nervoso e a contração muscular”. O termo psicomotor diferencia os movimentos aprendidos observáveis, chamados de voluntários (como tocar um instrumento), dos movimentos reflexos involuntários, como os batimentos cardíacos, respiratórios e outros. Em nosso caso, a aprendizagem do violão, a formação dos sons e a materialização das intenções musicais, somente são possíveis através do adestramento dos dedos, pré-organizados e comandados pelo cérebro.

Para Coste (1981, p. 09),

a psicomotricidade é uma ciência-encruzilhada ou, mais exatamente, uma técnica em que se cruzam e se encontram múltiplos pontos de vista, e que utiliza as aquisições de numerosas ciências constituídas (Biologia, Psicologia, Psicanálise, Sociologia e Lingüística).

A psicomotricidade relacional implica que o professor desenvolva seu trabalho ultrapassando as fronteiras dos conteúdos restritos a sua área específica. O trabalho musical-instrumental está ligado diretamente aos sentimentos e afetividades, no qual a qualidade da formação do professor junto ao aluno é decisiva, não somente na aquisição da destreza motora e aprendizagem instrumental, mas principalmente na transmissão da autoconfiança e estímulo, que levarão o aluno a realizar seu intento. A psicomotricidade também trata da reeducação motora e, o fator emocional é decisivo para quem pretende fazer carreira profissional ou até mesmo amadora, pois tocar em público requer estabilidade e equilíbrio emocional. O orientador deve estar preparado

também neste quesito para poder desenvolver e adequar o aluno para essas necessidades, e, no curso superior, fazer disciplinas de teatro podem contribuir.

A destreza da coordenação motora fina, no nosso caso utilizada para tocar um instrumento musical, concentra-se nos pequenos músculos, os quais não trabalham isolados das grandes massas musculares, mas dependem destas para serem colocados em atividade, seja através dos músculos do tronco, para manter posturas relativamente estáveis, seja para dirigir os movimentos conforme as necessidades (KNAPP, 1970). Para tocar o violão, por exemplo, necessitamos dos grandes músculos e dos membros maiores que dão sustentação à postura básica para efetuarmos os movimentos dos pequenos músculos, diretamente envolvidos na execução.

O que influenciou o pesquisador a investir no tema deste trabalho é basicamente sua experiência pessoal enquanto aluno e professor. Enquanto aluno, pôde vivenciar a aprendizagem sem respeitar a ordem seqüencial das lições e exercícios, a falta de conscientização sobre a importância de se obedecer a critérios quanto à técnica específica do instrumento, além das dificuldades sofridas por ter de corrigir posturas inadequadas, já condicionadas e que não facilitam a aprendizagem do violão. Enquanto professor é seu dever e responsabilidade orientar os alunos através de um caminho seguro, que evite transtornos em sua formação instrumental e musical, o que acarretaria numa lamentável perda de tempo, principalmente em se tratando de uma escolha e formação profissional: maus profissionais geram maus profissionais.

Resultados positivos e negativos advindos da experiência profissional do pesquisador estimularam-no a submeter alguns métodos de iniciação ao violão à análise quanto à sua construção a partir de uma abordagem psicomotora, sendo que

sua intenção é provocar uma reflexão sobre a estruturação e a organização de alguns métodos utilizados no ensino do violão que, conseqüentemente, influencia nos métodos de outros instrumentos. Segundo sua experiência, um método criteriosamente organizado, obedecendo a uma estruturação seqüencial e por ordem de dificuldades beneficiará o ensino e a aprendizagem.

Existem vários métodos de iniciação ao violão e dentre estes foram selecionados quatro para realizar a descrição e a análise de sua organização, pois os mesmos foram experienciados na prática como aluno e professor:

- 1- Las Primeras Leciones de Guitarra, de Julio Sagreras;
- 2- Iniciação ao Violão, de Henrique Pinto;
- 3- A Escola de Tárrega (método completo de Violão), de Oswaldo Soares e;
- 4- Guitarra y Educacion Musical Contemporânea, de Hector Farias e Jorge Martinez Zarate.

Para descrição e análise dos métodos, foram utilizados os seguintes critérios:

- a) existência de explicação sobre a “teoria instrumental”, viabilizando a compreensão da prática instrumental - qual é o conteúdo abordado e se pressupõe que o aluno já esteja alfabetizado musicalmente ou se os métodos desenvolvem a “teoria musical” paralelamente;
- b) existência de fotografias e desenhos, mostrando a postura adequada e específica de como se sentar - colocação do violão em relação ao corpo e, colocação e postura das mãos e dedos para que possibilitem uma melhor performance instrumental;

- c) existência de explicação quanto à utilização das mãos e dedos: isolados ou simultaneamente e;
- d) observação da organização gradativa das lições, estruturando a construção rítmica, melódica e harmônica programadas numa digitação que priorize o desenvolvimento da psicomotricidade (desenvolvimento motor).

Após a descrição com base nos critérios estabelecidos, os métodos foram comparados entre si e, posteriormente, analisados à luz de algumas referências teóricas.

Os dados trabalhados foram, então, expostos da maneira que segue:

Capítulo 1: Introdução - é feita uma descrição técnica e de operacionalidade mecânica para compará-los e serem analisados quanto ao maior ou menor número de elementos para serem computados.

Capítulo 2: Fundamentação Teórica – é realizada uma abordagem sobre : a psicomotricidade e os métodos para violão, é apresentada uma panorâmica dos estudos sobre o tema e considerações sobre as motivações pessoais; conhecendo os métodos para violão: são descritos os quatro métodos escolhidos e se realiza breve comparação entre eles e; os métodos para violão à luz das teorias psicomotoras, são resgatadas algumas referências teóricas sobre o tema.

Capítulo 3: Estudo de casos – relato de alguns casos sobre a experiência de como foi a primeira impressão ao aprender um instrumento,

no qual podemos constatar a realidade e a forma de como geralmente é realizado o ensino instrumental.

Capítulo 4: É apresentada a conclusão e as considerações finais.

E, para concluir são apresentadas as referências bibliográficas que serviram de suporte para a elaboração do estudo.

O fator emocional é decisivo para quem pretende fazer carreira profissional ou mesmo amadora, pois tocar em público requer estabilidade emocional. O orientador deve estar preparado também neste quesito para poder desenvolver e adequar o aluno para estas necessidades.

No primeiro capítulo, são feitos uma descrição e um relato de alguns instrumentos que foram experienciados para compará-los quanto ao número de elementos envolvidos na sua execução, sendo que, também, foi feito um levantamento dos conceitos dos elementos envolvidos no fazer instrumental tais como: tônus muscular, reflexos condicionados, automatização, formas de treinamento, stress muscular, manutenção do condicionamento muscular e das memórias envolvidas no processo, movimentos combinados, não combinados, entre outros.

Este trabalho desenvolve uma breve análise dos métodos de ensino de violão a partir de uma amostra de quatro métodos dirigidos à iniciação ao violão, escolhidos com base em critérios subjetivos. Uma vez lidos e submetidos ao exame com base em critérios preestabelecidos, os métodos foram comparados entre si e analisados à luz de algumas discussões relevantes sobre psicomotricidade.

Sobre a questão ergonômica, também é feita uma reflexão sobre a pouca adequação quanto aos diferentes tipos de estruturas físicas que têm de se adaptar ao que existe disponível (não são como os sapatos que escolhemos conforme o número

que calçamos). E a dissertação é finalizada com as sugestões na organização da construção de um método que reflete na otimização da aprendizagem instrumental.

O presente trabalho tem por objetivo provocar nos profissionais do ensino de instrumentos musicais uma reflexão sobre a organização e a seleção dos conteúdos (montar o melhor método), somada a conhecimentos mais amplos, além da digitação, leitura melódica, harmônica, rítmica e das práticas interpretativas, ou seja, queremos ampliar as informações na busca de otimizar para acelerar o aprendizado.

Estamos nos dirigindo à aprendizagem a partir da reprodução escrita. Não vamos abordar questões de interpretação musical, pois este quesito é desenvolvido paralelamente conforme o grau de evolução global do aluno, conforme as características de seu instrumento. O desenvolvimento das habilidades motoras do aluno se refletirá no processamento das informações, buscando respostas mais imediatas quanto ao malabarismo cerebral gerado. Estamos voltados para o adestramento de agilidades. O acompanhamento através da harmonização de melodias se apóia em outras referências, ainda que é resultante das habilidades motoras e cognitivas desenvolvidas para a execução instrumental. Esse conhecimento, referente a atividades que se compõe da capacitação motora e intelectual, vai acontecendo via estímulos externos num primeiro momento, e, posteriormente, as informações já aprendidas podem ser confrontadas com as novas informações que serão incorporadas. Internamente as elaboramos e nos expressamos via interna. O modo e a qualidade dessas informações, como são organizados e hierarquizados estes estímulos, irão se refletir numa maior ou menor agilidade das operações mentais a serviço das práticas instrumentais, comandadas pelo cérebro e executadas através de nosso corpo. “O corpo é o instrumento dos instrumentos musicais”. Devemos

somente automatizar ações motoras definidas criteriosamente, sendo que o objetivo é evitarmos perdas e problemas até mesmo para quem quer “tocar um pouquinho”.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Experiências com outros instrumentos musicais - Instrumentos de sopro, cordas e percussão

Com o desenvolver de experiência pedagógica do pesquisador com o violão, foi sendo despertado nele a curiosidade de conhecer outros instrumentos para fazer comparações entre suas aprendizagens e destes com o violão. Nos seus tempos de estudante de segundo grau, teve a oportunidade de aprender saxofone e trompete e já estudava paralelamente o violão. Todos através da leitura musical, e, como sua escolha profissional foi a música, surgiu a oportunidade para pesquisar sobre este assunto.

Neste trabalho, será comparado o número de informações que podem ser sincronizadas e a quantidade de informações operacionalizadas.

2.1.1 O Saxofone

O saxofone é tocado com oito dedos: quatro de cada mão: dedos: 1234 - mão esquerda; e 1234 - mão direita. O polegar direito ajuda a segurar o instrumento, enquanto o polegar esquerdo é utilizado para alterar a extensão sonora.

A leitura das notas é contínua, ou seja, um som após o outro. Não existe a leitura vertical ou de sons tocados simultaneamente (acordes). A digitação ou construção das notas ocorre através de diversas combinações. O som é produzido

pela vibração de uma boquilha, na qual é colocada também uma palheta feita de uma taquara especial, em contato com os lábios e dentes superiores, conforme a escola seguida. Conforme a pressão feita pela vibração entre boquilha, palheta e lábios se produz o som. Temos de controlar esta pressão para produzirmos o som desejado. Para cada som ou altura diferente produzida, é exigida uma determinada pressão, a qual é exercida pela respiração (inspiração e expiração) contendo uma técnica específica. Temos o controle da respiração, controle muscular, digital, simultâneo a leitura do texto - partitura (decodificação de símbolos). As alturas dos sons são alteradas, conforme a combinação dos dedos que formam cada som, abrindo e fechando as sapatilhas. E, temos de construir ou seguir um método que contemple as características do saxofone e que proporcione a maior agilidade possível entre a combinação dos elementos envolvidos para se otimizar e acelerar a aprendizagem.

2.1.2 A Flauta doce

Na flauta doce, também utilizamos a mesma digitação do saxofone (tenor, alto). A digitação das notas é a mesma, porém não se utiliza o quarto dedo da mão esquerda. Aí temos uma diferença, ou seja, um elemento a menos para integrar. E, se a flauta for soprano ou contralto, muda a tonalidade. Conforme os orifícios são fechados, resultarão em sons diferentes. O polegar esquerdo é acionado para a troca de extensão dos sons que é produzido através do soprar na boquilha, sendo que regulamos a pressão do ar, conforme o volume sonoro e a altura determinada da nota musical que vamos emitir. Então precisamos construir ou seguir um método que contemple o emprego simultâneo dos elementos envolvidos na execução. A leitura do

texto musical também ocorre na horizontal, ou seja, um som após o outro, pois não é um instrumento harmônico.

2.1.3 O trompete

Para a execução do trompete, a mão esquerda é utilizada para segurar o instrumento e não é envolvida na digitação. Da mão direita, utilizamos os dedos polegar e mínimo para segurar o instrumento, enquanto os dedos 1,2,3 (i,m,a) são acionados para formar os diferentes sons a serem produzidos através das possíveis combinações. Os sons são produzidos através da vibração dos lábios sobre um bocal e, a respiração (diafragmática) precisa ser desenvolvida adequadamente conforme suas técnicas. Então: comparando com o sax e a flauta doce, temos uma considerável diferença, sendo que isto não quer dizer que se converta em facilidades. A combinação entre os dedos: 1, 2,3 - combinações possíveis: 0 (válvulas livres) 1, 2, 12, 13, 23 – são somente estas combinações. Conforme a variação da pressão exercida sobre o bocal, alteramos a altura dos sons, a leitura é melódica, ou seja, um som após o outro e, temos um número menor de informações para serem processadas simultaneamente.

2.1.4 Flauta transversa

Esta pouco experienciada pelo pesquisador, mas o suficiente para entender.

A digitação é similar a do saxofone e da flauta doce. O polegar direito ajuda a segurar, enquanto o polegar esquerdo, quando necessário, se dobra para fechar ou abrir o orifício que está na parte de trás da flauta. A leitura também é nota após nota musical; a respiração tem suas peculiaridades e se produz o som soprando com os lábios em forma de bico na janela do bocal e a digitação é semelhante a do saxofone, mudando a embocadura (forma de produzir o som).

2.1.5 O Violoncelo

Leitura na clave de fá. Possui quatro cordas; os sons produzidos não são fixos, uma peculiaridade dos instrumentos de arco (a localização das notas não é determinada, como acontece com o piano); a digitação da mão esquerda se compõe dos dedos: 1,2,3,4; geralmente a leitura é melódica, podendo ser tocadas duas notas simultaneamente, ou acordes arpejados e a mão direita segura o arco que fricciona as cordas para formar os sons alternados pela digitação da mão esquerda.

2.1.6 O Violino

Leitura na clave de sol; reproduz sons mais agudos em relação ao violoncelo; possui quatro cordas; notas a serem formadas; digitação da mão esquerda

envolve os dedos: 1,2,3,4, enquanto a mão direita segura o arco que friccionado nas cordas forma os sons e, leitura geralmente melódica, ou seja um som após o outro, podendo também executar dois sons simultaneamente ou arcos arpejados, isto é, um som após o outro.

2.1.7 O Piano

A aprendizagem do piano envolve a participação de um número maior de elementos simultaneamente. Por causa de sua extensão sonora, foi necessário adequar a leitura musical em duas claves: a de Sol e a de Fá. O espaço de leitura também é maior; operacionalizamos com a combinação entre os 10 dedos das mãos; digitalizamos em movimentos na mesma direção (movimentos combinados), movimentos contrários (movimentos não combinados); leitura na mesma direção (melódica) e vários sons simultâneos (harmônica).

2.2 Sugestão de um método de datilografia

Refleta e analise suas potencialidades e compare os instrumentos musicais.

Imagine-se diante de um teclado de datilografia. Você quer construir um método objetivando otimizar a aprendizagem.

Sugestão:

Datilografar com os 10 dedos sem olhar o teclado.

Organizar da seguinte forma:

- 1- Posicionar os dedos de ambas as mãos sobre a segunda fila do teclado e adequar a postura;
- 2- atenção total aos dedos e letras da mão esquerda;
- 3- memorizar a digitação e a seqüência das letras: asdfg – repetir várias vezes sempre espaçando com o dedo polegar direito. Para ajudar a memorizar, escreva várias vezes com uma caneta;
- 4- agora escreva o maior número possível de palavras combinado estas letras: asdfg. Palavras possíveis: asa, dada, fada, assada, safada, gás (sem acento por enquanto). Repita até sentir que fixou estas posições das letras;
- 5- memorizar letras da segunda fileira da mão direita do teclado: çlkjh. Repita e escreva numa folha quantas vezes forem necessárias até memorizar. Pode descansar e retomar no espaço de tempo sugerido;
- 6- após memorizar, escreva o maior número possível de combinações entre asdfg e çlkjh. Exemplos: saLada, faLsa, aLÇa, gaLa, LaÇa, saLsa, HaJa, Kg (quilograma) JaÇa;
- 7- voltar a mão esquerda e memorizar, seguindo as orientações anteriores, as letras: qwert da primeira fileira do teclado. Após fixar, escrever o maior número possível de palavras combinando: asdfg e qwert com espaçamento com o polegar direito. Sugestões: reta, rata, teta, astra, gata, gafe, tarefa, etc;
- 8- voltar a mão direita e memorizar a primeira fileira do teclado: poiuy;
- 9- escrever todas as combinações possíveis entre as letras çlkjh e poiuy do lado direito: Exemplo: pulo, kilo, poliu, etc;.

10- a partir daí, as possibilidades ficam maiores, pois teremos mais letras e;

11- construir palavras com as letras aprendidas, misturando os dois lados.

Ex. pirulito, poluir, estado, retrato, etc...

E assim sucessivamente. Não se esqueça: repita o processo desde o início para reforçar, pois a repetição é importante depois de adquirir a digitação e a postura adequada; poderemos também utilizar palavras em outras línguas para aumentar as combinações; deixe os acentos por último; crie e repita palavras com os mesmos acentos e deixe os saltos maiores para o final.

Observação: Na datilografia, nós digitamos um dedo após o outro; não executamos movimentos simultâneos como acontece na aprendizagem de um instrumento musical; temos de memorizar distâncias e aprimorar o reflexo condicionado e a memória espacial, digital, além da construção muscular.

2.3 A Psicomotricidade e os Métodos Para violão

O tema proposto no presente trabalho é abordado por diversos autores sob diferenciados aspectos. Trata-se aqui, portanto, de efetuar um levantamento não exaustivo desta literatura apenas com o intuito de localizar a intenção da pesquisa desenvolvida. No capítulo três, o pesquisador retornará a estes autores com o propósito de detalhar um pouco a sua abordagem e relacioná-la aos dados coletados.

Na linha dos estudos que aqui interessam, é possível registrar inicialmente o trabalho de Gainza, Ocho Estúdios de Psicopedagogia Musical, no qual se propõe o uso de uma metodologia para se alcançar uma melhor performance quanto à qualidade e quantidade do som, bem como da velocidade, com o mínimo esforço. Para Gainza (apud BENGHI; CARVALHO, 1994), o principal problema na execução da maior parte dos instrumentos consiste em aumentar a destreza dos dedos (motricidade fina), enquanto o corpo participa com sua postura adequada entre os principais pontos de apoio que são os pés-chão, isquios-cadeira (acento), mãos-dedos-cordas/teclado/sapatilhas, entre outros. No capítulo oitavo, especialmente, é tratado da importância da eutonia¹ na formação dos músicos. Seu método preza pelo aspecto humano e natural do autoconhecimento.

Anita Harrow, com o trabalho Taxionomia do Domínio Psicomotor, aborda a percepção, considerando todos os sentidos, como fator preponderante da psicomotricidade.

Betty Flinchum elabora os objetivos das atividades perceptivo-motoras no seu trabalho Desenvolvimento Motor da Criança.

Apoiado em Anankhin e Pavlov, Aleksander Lúria, no trabalho Fundamentos de Neuropsicologia, acredita que os profissionais de áreas nas quais as atividades teóricas e práticas são caracterizadas por movimentos comandados pelo cérebro têm a necessidade de dominar o seu funcionamento como forma de maximizar o potencial de suas atividades.

¹ Segundo Benghi e Carvalho (1994, p. 19) “esta palavra deriva do grego *eu* = bom, correto, harmonioso + *tonus* = tensão. A eutonia não tende a fazer desaparecer as tensões existentes, mas conduz a uma tensão harmoniosa, isto é, ao equilíbrio das diferentes tensões que coexistem no corpo e também ao equilíbrio do *tônus* geral” .

A aquisição de destreza motora também é objeto de estudo de Barbara Knapp que alicerça seu estudo Desporto e Motricidade em diversos autores. Trata, mais especificamente, da importância de se realizar a iniciação em uma atividade que exija coordenação psicomotora com o método correto, apontando as graves consequências para o redirecionamento do aprendizado que pode advir do não cumprimento deste pressuposto.

Como esses autores, outros estão preocupados com essas questões, mas consideramos importante citar a contribuição de Piaget nessa área, ainda que não relacionado diretamente à prática de instrumentos musicais. Piaget traz grande contribuição à área, desenvolvendo várias teorias, dentre elas, a teoria da assimilação e acomodação.

A experiência profissional do pesquisador mostra que o rendimento na aprendizagem do violão está vinculado diretamente a uma organização lógica entre o texto e os elementos fisiológicos comandados pelo cérebro, que participam da execução instrumental. Pensa que o método de iniciação ao violão, via conexões lógicas e coerentes, deve priorizar a organização das operações mentais que desencadeiam e processam os movimentos, proporcionando fluência na aprendizagem.

Uma relativa interpretação de peças escritas ou a execução de ritmos e acordes para o acompanhamento de música popular depende do comando intencional. Quando executo, necessito de movimentos sincronizados, simultâneos, independentes e automatizados, ou seja, não penso individualmente em cada elemento acionado, pois devem ter sido organizados previamente via texto musical, favorecendo a fluência e sincronia dos elementos fisiológicos que formam o aparato

motor (articulações dos dedos e braços) postos em ação, a serviço da expressão musical.

Os movimentos vão se desencadeando via reflexos condicionados. Uma boa performance é possível a partir de uma organização psicomotora apurada. Na nossa opinião, é importante que profissionais da área do ensino de instrumentos estejam conscientes da importância de desenvolverem seu trabalho vinculados a conhecimentos básicos do desenvolvimento motor.

A maioria dos métodos não observa esses critérios e, bruscamente, saltam para operações mentais que exigem um maior tempo de prática e repetição para a sua assimilação e acomodação. Os métodos organizados sistematicamente e aplicados com boa didática favorecem a aquisição do tônus muscular, da leitura musical e do desenvolvimento motor, conduzindo o futuro instrumentista a uma aprendizagem motivadora e sem bloqueios, pois devemos evitar que a aprendizagem seja desestimuladora. Mas é importante também lembrar que a aprendizagem requer estudo metódico e dedicação por parte do aluno.

O fator cultural é determinante para o desenvolvimento de determinado trabalho. O pesquisador tem percebido a necessidade de um trabalho de conscientização junto ao aluno em virtude de suas influências e pré-disposições ao estudo serem voltadas mais à guitarra elétrica - o que amenizaria a necessidade de um preparo mais apurado. Se o aluno pretende aprender a guitarra elétrica e o violão, é importante entender que são instrumentos diferentes e que cada um deve ser desenvolvido seguindo suas técnicas instrumentais específicas. Quando da execução de um deles, deve-se utilizar sua técnica própria. Não existe impedimento para o estudo dos dois instrumentos, mas isto requer a aprendizagem de duas técnicas e cuidados posturais distintos. Pensamos que primeiro é preciso aprender o violão e, a

partir de um estudo bem orientado, é possível, em torno de um ano, se adquirir a técnica específica para depois começar com a guitarra, e não vice-versa. Como demonstram nossas observações, o aluno apresenta maiores dificuldades de adaptação quando tenta tocar o violão como se fosse guitarra elétrica. É necessário, portanto, dar um tempo para o condicionamento de cada técnica e fazer a distinção mental.

2.4 Conhecendo os Métodos para Violão

Existe um variado número de métodos de iniciação ao violão. Cada método é desenvolvido segundo o seu propósito específico. Efetuar uma análise, portanto, exige a realização de um recorte, a seleção de uma amostra, que leve em consideração os objetivos do presente trabalho. Os métodos selecionados como amostra são quatro e obedecem ao critério de enquadramento nos objetivos propostos. São eles:

- 1- Las Primeras Leciones de Guitarra, de Julio Sagreras;
- 2- Iniciação ao Violão, de Henrique Pinto;
- 3- A Escola de Tárrega (método completo de Violão), de Oswaldo Soares e;
- 4- Guitarra y Educacion Musical Contemporânea, de Hector Farias e Jorge Martinez Zarate.

As razões para a escolha destes métodos prendem-se ao fato de tê-los experimentado na prática, como professor e aluno, o que favorece a descrição e a

análise. O método nº 1 foi indicado ao pesquisador na sua formação e, ainda, é utilizado agora como professor, embora, segundo seus próprios critérios, altere na utilização quanto à seqüência e ordenação; o método nº 2 foi praticado enquanto aluno e também é adotado agora como professor, segundo seus critérios e ordenamento; o método nº 3 foi o primeiro método com o qual teve contato enquanto aluno e o método nº 4 é adotado pelo professor desde 1976, sendo que a partir dele são feitas às conexões, em virtude das dificuldades técnicas e musicais, com outros materiais e métodos disponíveis.

Os métodos serão submetidos individualmente aos critérios definidos e, posteriormente, confrontados entre si.

A descrição e análise dos métodos serão realizadas com base nos seguintes critérios:

- 1) se os métodos trazem explicação sobre a “teoria instrumental”, viabilizando a compreensão de sua prática. Qual é o conteúdo e se pressupõe que o aluno já esteja alfabetizado musicalmente ou se os métodos desenvolvem a “teoria musical” paralelamente;
- 2) se os métodos trazem fotografias ou desenhos, mostrando a postura adequada e específica de como se sentar; da colocação do violão em relação ao corpo, colocação e postura das mãos e dedos, para que possibilitem uma melhor performance instrumental;
- 3) quanto à utilização das mãos e dedos: isoladas ou simultaneamente e;
- 4) se na construção dos métodos e sua fundamentação, os autores observam a organização gradativa das lições, estruturando a construção rítmica, melódica e harmônica programadas numa digitação que priorize o desenvolvimento da psicomotricidade (desenvolvimento motor).

2.4.1 Descrevendo os métodos para violão

Método 1: Las premeras lecciones de guitarra²

- 1) O autor abre seu método escrevendo um texto dirigido aos professores, falando da sua experiência de 30 anos como professor de Violão. A sua motivação para construir um novo método deve-se ao fato de que os métodos dos quais dispunha eram deficientes e difíceis para a maioria dos alunos. Os primeiros estudos não estavam bem colocados por ordem de dificuldade, exigiam muito esforço para a leitura. Isso o motivou a organizar seu trabalho e, posto em prática, alcançou êxito junto a seus alunos que não sabiam nada. A obra foi organizada para facilitar a tarefa dos professores. Lembra que talvez em alguns momentos, detalha e repete demasiadamente os princípios, quando o professor estará livre para empregar segundo as condições de cada aluno, trabalhando várias lições simultaneamente ou inclusive saltando algumas se for conveniente. Para a mão direita, recomenda que as notas sejam articuladas acentuando-as como no sistema da Escola de Tárrega, isto é, o dedo articulado se movimenta em direção à corda de cima e que as unhas dos dedos sejam cortadas.

A seguir, fala sobre os dedilhados utilizados e sua nomenclatura em ambas as mãos. Como os dedos da mão esquerda devem pressionar

as cordas, esclarecimentos sobre símbolos, sinais e demais indicadores devem ser dados para que a prática do método seja inteligível. O autor não faz nenhuma referência quanto à “teoria instrumental” - o como fazer.

Quanto à “teoria musical”, pressupõe que o aluno já tenha ou esteja aprendendo paralelamente com um professor específico ou que o professor de violão vá ensinado paralelamente. O método não ensina paralelamente a teoria musical.

Cada exercício é acompanhado de pequeno texto, orientando brevemente sobre como realizar a prática dos exercícios, segundo suas concepções didáticas.

- 2) O método não traz fotografias ou desenhos mostrando a postura adequada de como sentar, a colocação do violão, a apresentação das mãos e dedos, nem como se deve articular os dedos para proporcionar uma melhor performance. Pressupõe que o professor conheça e que instrua paralelamente o aluno no decorrer da aplicação deste método.
- 3) O método faz uma breve introdução para leitura nas cordas soltas, trabalhando corda por corda, mas sem criar exercícios envolvendo mais de uma corda solta simultaneamente. A execução é feita pelos dedos da mão direita. Imediatamente, introduz exercícios que trabalham simultaneamente com os dedilhados das duas mãos em todas as lições, até o final do método. E, as pequenas peças se caracterizam pela variação melódica, rítmica, harmônica e estão escritas em diferentes tonalidades.

² Sagreras (1972).

4) O autor dispõe as lições do método, segundo seus critérios, por ordem de dificuldades. Como diz em seu texto, os motivos que o levaram a escrever seu método foi a falta da colocação das lições por ordem de dificuldades nos métodos de que dispunha para ensinar. O autor delimitou a região de execução das lições. Grande parte das lições é executada na primeira posição do violão, isto é, são escritas e lidas nas primeiras quatro casas e seis cordas do violão. Esse detalhe favorece a aquisição do reflexo condicionado e a memória espacial das notas nessa região do instrumento, facilitando a aprendizagem em outros setores do braço do violão. As combinações melódicas, rítmicas e harmônicas escritas estão dentro dessa delimitação espacial. A digitação e ordenação dos dedos das mãos são indicadas e, segundo a avaliação do pesquisador, está coerente ao texto musical.

No final do método, são apresentadas para estudo as escalas maiores e menores em duas oitavas e em sua disposição mais simples de execução.

Método 2: Iniciação ao Violão³

³ Pinto (1978).

- 1) Baseando-se na Teoria Instrumental de Abel Carlevaro, criador de uma nova escola violonística (embora não faça referência a ela), Henrique Pinto escreve um texto bastante completo e profundo, conscientizando os professores e alunos sobre a “teoria instrumental” e outras questões do ensino e aprendizagem do violão.

Segundo Pinto (1978, p. 05), sua “experiência de vários anos no ensino do violão tem comprovado que as ‘vítimas inconscientes’ são geradas, principalmente, pela má estruturação em sua base, onde será assentada toda a evolução psicomotora do violonista”

Esse texto inicial reflete questões abrangentes quanto:

- a) aos problemas de ordem musical - depois da primeira etapa de contato com o instrumento, existem os problemas de ordem da assimilação musical em relação à identificação de repertório, quando se deve observar as características que identificam o caráter da obra, com a evolução técnica do aluno. Entende-se como técnica o complexo digital-motor, com as possibilidades de compreensão musical dentro dessa etapa de evolução técnica;
- b) aos problemas de ordem psicológica ou psicossomática - originados pela falta de didática e psicologia do professor e;
- c) à inconsciência de uma técnica mal organizada - este é o item que mais nos interessa. Partindo do princípio de que o homem é o que pensa, poderemos chegar a resultados mais rápidos e menos penosos a partir de uma base técnico-instrumental-musical bem organizada. Essas reflexões são importantes para quem ensina, pretende estudar ou estuda violão.

Mais adiante, o autor fala sobre os objetivos do método, sendo que o objetivo de parcelar cada problema, durante as várias etapas da iniciação ao violão, é o mais importante. A individualização de cada fase irá acentuar de uma forma positiva e concreta os primeiros reflexos, que são os mais importantes, pois sobre essa base irá ser construída toda a evolução instrumental. Nessa introdução teórica, fala sobre a resolução dos problemas técnicos a serem resolvidos de forma consciente e definitiva. Dessa forma, teremos a movimentação muscular motora a favor do instrumento e a incorporação do relaxamento muscular será uma consequência natural.

Quanto à “teoria musical”, pressupõe que o aluno já conheça ou esteja aprendendo paralelamente com um professor específico ou que o professor de violão vá ensinando conforme a necessidade da compreensão da prática instrumental. O método não ensina a teoria musical.

- 2) O método traz desenhos e fotografias sobre a postura adequada de como se sentar; sobre a colocação do violão: colocações das mãos direita e esquerda. Suas reflexões são profundas e conscientizadoras. O aluno, desde o princípio, deve ser orientado para que haja uma harmonia perfeita entre o instrumento e seu formato físico. Para a aprendizagem de qualquer instrumento, existem as posturas mais naturais, dando fluência aos movimentos mecânicos, que possibilitam uma execução mais espontânea e fácil.
- 3) O método traz fotografias e desenhos das posturas das mãos direita e esquerda, juntamente com textos explicativos sobre as articulações e diferentes tipos de ataques dos dedos às cordas, os deslocamentos e a apresentação dos dedos da mão esquerda.

Em exercícios realizados nas cordas soltas, trabalha a mão direita isoladamente. Concentrando as atenções somente na coordenação dos dedos da referida mão. Acrescenta progressivamente cada corda até envolver todas as cordas soltas e propõe exercícios variando a ordem do dedilhado e das notas, sempre utilizando a mesma figura rítmica (a semínima).

Em seguida, acrescenta gradativamente exercícios juntando as duas mãos. Traz desenhos ilustrativos mostrando as notas na pauta e sua localização no braço do violão a serem formadas pela pressão dos dedos da mão esquerda e a articulação simultânea dos dedos da mão direita. A partir daí, trabalha com as duas mãos simultaneamente, e os exercícios são realizados a partir de partitura escrita.

Quanto ao critério 4, os problemas do método se encontram justamente neste item. As questões posturais são bem trabalhadas e explicadas. Os exercícios iniciais estão bem organizados e gradativos, tornando relativamente fácil a compreensão e a execução. O autor busca uma organicidade gradativa: ela acontece a partir da exposição de exercícios para a leitura na primeira posição. Na segunda parte do método, quando entram as peças, a complexidade aumenta consideravelmente e, a partir daí, as peças não estão distribuídas por ordem de dificuldade, cabendo ao professor reordená-las e aplicá-las a partir de seus critérios.

Método 3: Método Completo de Violão⁴

1) O texto explica sobre a afinação do violão e como proceder para afiná-lo.

Descreve o diapasão do violão, local onde se formam os diferentes

sons, que é composto por dezenove trastes. A terceira e quarta cordas têm a extensão de dezoito casas ou trastes. Além desses trastes, ficam os sons harmônicos oitavados, que são apenas a repetição das notas que já fizemos ao ferir cada corda no oitavo traste, trazendo a notação gráfica e a explicação técnica de como realizá-los. Explica como se procede para realizar os efeitos de *pizzicato*, *tambor ou caixa de rufo* e o *rasgueado*, através dos sinais gráficos correspondentes. O método traz uma tabela contendo a definição dos sinais usados. O autor recomenda ainda a leitura de peças de Bach que foram, segundo ele, magistralmente escritas para violão e transcritas do Alaúde com apenas algumas alterações no dedilhado.

O método traz o desenho do braço do violão com a localização das notas em todos os trastes e cordas e as respectivas localizações na pauta. O método não contém textos explicativos sobre a “teoria instrumental” e não ensina a “teoria musical” paralelamente.

⁴ Soares (1962).

2) O método traz apenas duas fotografias ilustrativas com a posição indicada para senhoras e outra para os homens (figuras 1 e 2). Hoje, para ambos, se adota a mesma posição. Traz fotografias e desenhos mostrando as posturas de como se sentar, de como colocar o violão em relação ao corpo, a



Figura 1 - Postura feminina

postura e a colocação das mãos direita e esquerda, ou indicações de como articular e deslocar os dedos na formação dos sons.

3) O método traz apenas um exercício a ser executado pelos dedos da mão direita com alternâncias entre o indicador - médio (i,m) - e médio - anular (m,a), utilizando todas as cordas soltas e com a mesma figura rítmica. Em seguida, todos os exercícios e peças envolvem a execução simultânea dos dedos de ambas as mãos.



Figura 2 - Postura masculina

4) O método não está organizado obedecendo à colocação gradativa das lições por ordem de dificuldades, quanto à construção rítmica, melódica e harmônica, mas ziguezagueia entre vários estágios com complexidades de leitura e técnica que requerem experiências anteriores para facilitar a execução. Não é recomendado começar o estudo a partir deste método pelo seu grau de dificuldades.

Método 4: Guitarra y Educacion Musical Contemporânea - Sistema audio visual⁵

- 1) O método traz uma introdução expondo os objetivos propostos. Dentre eles, o método foi projetado visando sua aplicação individual e também coletiva - que é uma das carências atuais, favorecendo, assim, que mais pessoas tenham acesso ao estudo do violão. A literatura violonística carecia de um método de iniciação que possibilitasse o ensino em grupo. O método pretende, através da estruturação de suas lições, acelerar o processo de aprendizagem e tecnicificar o ensino. Sua construção pensou na aquisição progressiva da habilidade manual e psicomotriz, mas não faz nenhuma referência à “teoria instrumental” (do como fazer), não explicando sobre o movimento e as articulações dos elementos implícitos na execução, a forma dos ataques, como produzir os sons e como realizar os deslocamentos dos dedos das mãos. O método desenvolve, paralelamente, a teoria musical conforme as necessidades de sua compreensão na prática instrumental. Para alunos que ainda não estejam alfabetizados, isto é, não tiveram aulas de teoria musical, o método permite que o professor a trabalhe simultaneamente. É o que podemos chamar de teoria aplicada. No decorrer de suas lições, o violão é utilizado como instrumento melódico, harmônico e de percussão, permitindo ao aluno, desde o início, conhecer seu instrumento de forma total.

⁵ Farias e Zarate (1972).

- 2) O método não traz textos explicativos, fotografias e desenhos sobre a técnica específica do instrumento: de como e onde sentar, a colocação do violão em relação ao corpo, a colocação das mãos e dedos, enfim, o que chamamos de posições posturais mais adequadas e que resultam numa melhor performance.
- 3) Trabalha, na primeira parte, somente com a mão direita e, a partir da segunda parte, emprega as duas mãos simultaneamente.
- 4) A construção do método tem por prioridade a aquisição progressiva da habilidade manual e psicomotriz. Apresenta a digitação da mão direita e trabalha exercícios progressivos começando com a primeira corda solta e, a partir daí, agregando progressivamente as demais cordas até envolver em um só exercício todas as cordas e todos os dedos que fazem parte da digitação da mão direita. O método está dividido em duas partes: na primeira parte concentra-se sobre a mão direita, limitando sua ação motora e com isso facilitando a aquisição da coordenação, independência e articulação dos dedos. Na segunda parte, introduz progressivamente exercícios envolvendo os dedos da mão esquerda. A partir daí as mãos operam simultaneamente. Os exercícios são elaborados e escritos na primeira posição do violão agregando corda por corda, priorizando o desenvolvimento gradual da leitura musical, a memorização e a localização das notas, da aquisição manual e psicomotriz das duas mãos e seus dedilhados. Ainda, para facilitar a aquisição desses tópicos, trabalha com figuras rítmicas regulares como: semínima, mínima e semibreve. O autor reforça a digitação, indicando-a nos exercícios e mostrando que é importante que o aluno a siga, porque

é fundamental para a aquisição da automação, independência e condicionamento dos dedos.

2.4.2 Comparando os métodos

1) O único que desenvolve paralelamente a teoria musical é o método 4, permitindo que o professor vá aplicando, conforme a necessidade do aluno, na compreensão da prática instrumental. É o que chamamos de teoria aplicada simultaneamente à prática musical.

Sobre a teoria instrumental ou a técnica do instrumento, o único método que fundamenta e aborda com profundidade é o método 2. Esclarece e conscientiza o aluno sobre as questões posturais em geral, desde a postura adequada de como se sentar e

empunhar o instrumento, a colocação das mãos e dos dedos, as formas de ataques dos dedos às cordas, as formas de deslocamento da mão e dos dedos da mão esquerda, até questões de ordem psicológica e da técnica mal organizada. Conscientiza para a construção de uma evolução instrumental, evitando problemas e influenciando na aprendizagem correta.

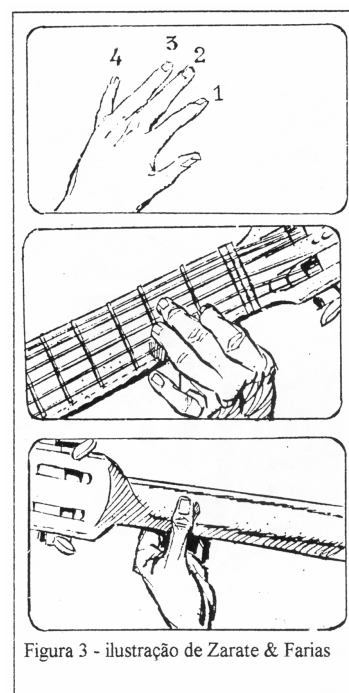
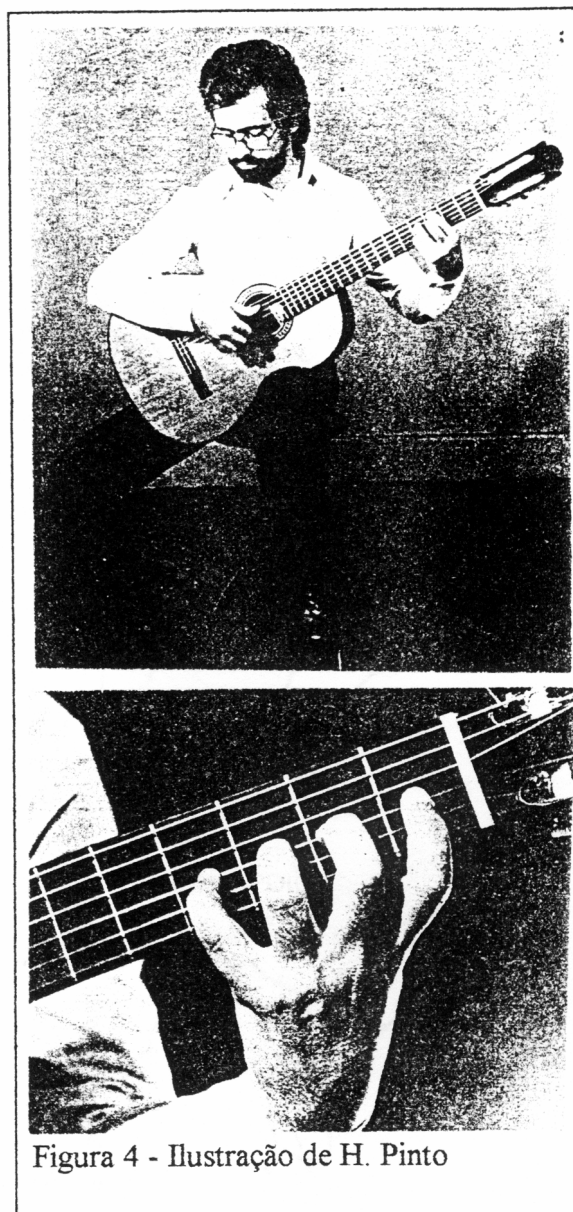


Figura 3 - ilustração de Zarate & Farias

2) O método 1 não traz fotografias ou desenhos sobre as posturas em geral como referencial necessário para o aluno alcançar uma melhor performance instrumental, pressupondo que o orientador as transmita. A colocação de fotografias e desenhos com fundamentações posturais e técnicas reforçarão o trabalho do professor - ainda mais sendo o violão um instrumento cujos primeiros contatos, em geral, acontecem com amigos que aprenderam com outros amigos, geralmente sem a mínima orientação técnica e musical, o que gera vícios e deformações as quais implicarão na aquisição de um condicionamento mecânico defeituoso, resultando, geralmente, em uma



performance limitada. O método 3 traz duas fotos ilustrativas sem fundamentações sobre a postura da colocação do instrumento, diferenciando para homens e mulheres. Esse procedimento já não se justifica na medida em que a mesma postura instrumental é utilizada por ambos os sexos por estar vinculada diretamente à performance. O que impera são as melhores possibilidades para o desenvolvimento instrumental.

O método 4 traz apenas um desenho (figura 3) com explicação sobre a postura e apresentação da mão esquerda, o que é uma deficiência que deverá ser suprida pelo professor.

O método 2 é completo nesse quesito. Traz fotografias, desenhos e textos detalhando e fundamentando sobre detalhes posturais, formas de ataques na formação dos sons, suas implicações e aplicações na prática instrumental (figuras 4 e 5).

A presença de fotografias e desenhos nos métodos sobre as posturas em geral, é fonte de referência para o aluno tomar consciência da sua importância, para ao menos ser um guia na aquisição da postura básica. Mesmo com esses acréscimos, é de

fundamental e capital importância que o professor tenha profundo conhecimento técnico-instrumental para conduzir, aplicar e retificar sempre que for necessário na condução do aluno, uma vez que as fotos e desenhos são estáticos e os métodos não são acompanhados de vídeos.

- 3) O método 4 é o que trabalha as mãos isoladamente. Na primeira parte, se concentra sobre a mão direita na prática de exercícios progressivos em cordas soltas, dando o tempo necessário para a aquisição e assimilação da leitura musical, do desenvolvimento das articulações, da

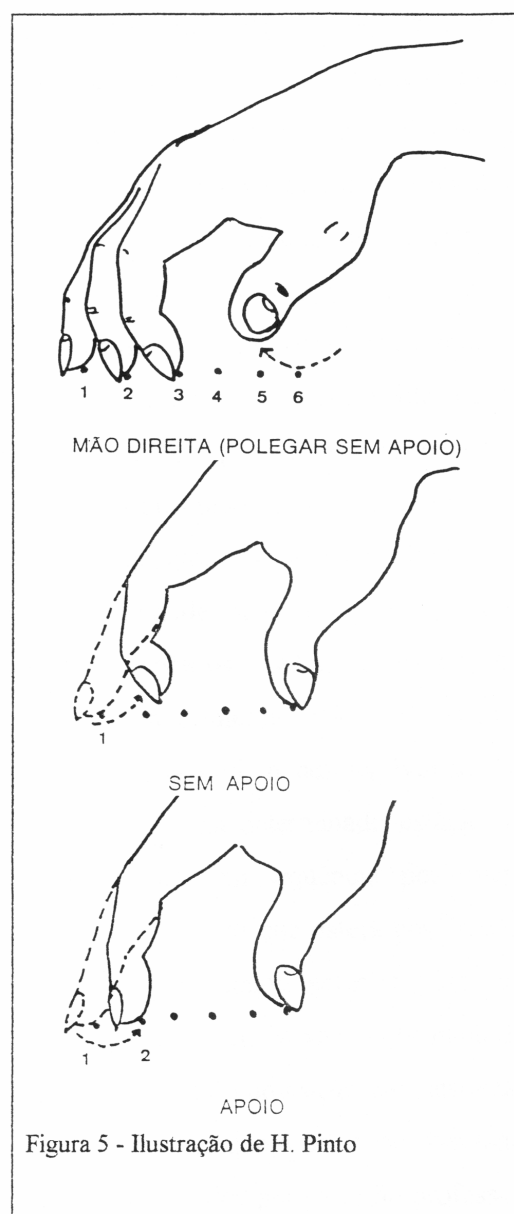


Figura 5 - Ilustração de H. Pinto

independência dos dedos e desenvolvimento motor. Na segunda parte, gradativamente vai fazendo a sincronia dos movimentos de ambas as mãos. O método é seqüencial, favorecendo a aquisição da habilidade manual e psicomotriz como se propõe. Os demais métodos em apreciação apresentam uma rápida passagem pela mão direita, trabalhando quase desde o princípio com ambas as mãos simultaneamente o que, no nosso entender, dificulta e demora a aprendizagem, porque requer mais repetição para condicionar em virtude de se trabalhar várias informações simultaneamente.

- 4) O método que melhor atende a esses requisitos é o 4. Está estruturado favorecendo o desenvolvimento da psicomotricidade através da organização gradativa e seqüencial das lições. O método 1 dispõe os conteúdos delimitando a região com exercícios a serem executados na primeira posição do violão, favorecendo o desenvolvimento reflexo, a memória tátil, o desenvolvimento e a fixação da leitura das notas. Esse método parte de um determinado estágio de informações. Embora ele esteja projetado observando uma seqüência por ordem de dificuldades, é indicado trabalhar primeiro um método que esteja construído, observando essas condições, mas que esteja num estágio anterior para dar continuidade nesse método. A aplicação direta desse método vai exigir mais do aluno quanto ao número de repetições para desenvolver a aquisição das destrezas motoras, do tônus muscular, da leitura musical uma vez que o processo será mais lento à assimilação das lições e exigirá maiores cuidados por parte do professor. O método 3 é o menos

indicado para começar a iniciação ao violão porque não é gradual nos quesitos analisados.

No método 2, o autor busca uma organicidade gradativa, mas em seguida aos exercícios iniciais. Na segunda parte, quando entram as peças, a complexidade aumenta consideravelmente e a partir daí as peças também não estão distribuídas por ordem de dificuldades rítmicas, melódicas e harmônicas, cabendo ao professor reordená-las e aplicá-las conforme seus critérios. Ao chegar nessa parte do método, o ideal é que o professor tenha trabalhado outras peças mais fáceis. Observa-se que a evolução é mais tranqüila quando se oferece ao aluno um trabalho preparatório. O método é gradativo, mas não é adequado para iniciantes. O ideal é fazer uma preparação, priorizando a aquisição gradativa da leitura, do processo de organização psicomotora e da maturação muscular. Do contrário, o aluno terá de investir mais tempo em repetição, até alcançar o domínio das peças propostas pelo método.

A responsabilidade do professor é muito grande na aplicação dos métodos. É preciso estar atendo às respostas dos alunos quanto à aquisição e à assimilação de cada lição para então prosseguir.

2.5 Os Métodos Para Violão à Luz das Teorias Psicomotoras

Desde o homem primitivo, as atividades humanas giram em torno do desenvolvimento da eficiência física. O homem começou a estruturar suas experiências motoras em formas utilitárias e conscientes. No decorrer de sua evolução, a atividade física foi essencial ao seu desenvolvimento geral. As pessoas

participam de uma grande variedade de atividades que na sua grande maioria somente são realizáveis através da participação do corpo ou de partes do corpo, derivados dos movimentos aprendidos e comandados mentalmente. Em síntese, as operações mentais se processam através das ações do corpo numa via de mão dupla que sempre é realimentada e, cabe ao educador desenvolver e aumentar a eficiência na destreza de tarefas ou padrões motores em comportamentos do domínio psicomotor.

O movimento é a chave da vida e existe nas mais diferentes formas se adequando às necessidades, seja para aprender datilografia ou tocar um instrumento. Assim, precisamos compreender os movimentos musculares, fisiológicos, psicológicos e neurológicos de modo a reconhecer e utilizar os componentes da totalidade dos movimentos.

Segundo Harrow, nosso treinamento que leva ao condicionamento de determinadas articulações e de elementos fisiológicos é dirigido pela acuidade auditiva, que é a capacidade de estabelecer a diferença entre vários sons, os tons e as intensidades correspondentes. Leva também ao condicionamento da memória auditiva, que é a capacidade de reconhecer e reproduzir experiências auditivas passadas as quais incluem a repetição do ritmo de uma canção e de poder dar continuidade na aprendizagem de um instrumento musical em virtude das lições aprendidas anteriormente. A mesma coisa acontece com o acompanhamento visual, que é a capacidade de seguir símbolos ou objetos com movimentos coordenados com a participação dos olhos, além da discriminação tátil, que é a capacidade de estabelecermos diferenças entre várias texturas (tamanhos, espessuras, etc.) dentre outros fatores (HARROW, 1983).

Entende-se percepção como a captação por meio dos sentidos. É a interpretação pelo sujeito dos estímulos sensoriais. A percepção é precursora da ação; é o processo de tornarmo-nos atentos respondendo ou interpretando estímulos, envolvendo dados pertinentes a várias modalidades perceptivas. As que mais interessam aos educadores são a visual, a auditiva e a sinestésica - ver, ouvir e sentir (sentido muscular). O indivíduo que percebe, interpreta os estímulos visuais, auditivos e cinestésicos que chegam à zona associativa do cérebro, sendo que essa interpretação está baseada em experiências prévias de aprendizagem. Assim, pode-se dizer que o receptor categoriza os estímulos que chegam até ele, dando-lhe o significado.

Harrow (1983) cita Bartley, segundo o qual a percepção é o processo pelo qual o indivíduo se relaciona com o seu meio ambiente. Arrola também Kephart, para quem a percepção é definida como parte central da cadeia situação-interpretação-ação ou estímulo-percepção-resposta. A aprendizagem de um instrumento, no presente caso o violão, se dá através da percepção sinestésica, que é a interpretação de estímulos recebidos através dos órgãos musculares, monitorizada pela percepção auditiva que é a interpretação de estímulos recebidos através dos órgãos sensoriais da audição e da percepção visual que é a interpretação de estímulos recebidos através dos órgãos sensoriais da visão (HARROW, 1983, p. 83).

Abordando o mesmo tema sob outro ponto de vista, Flinchum elabora os objetivos das atividades perceptivo-motoras. Para ela,

desde que foi estabelecido que a percepção surge a partir da experiência sensorial, os pesquisadores aceitaram a explicação de que ela é fator primordial da percepção em extensão e profundidade. Desenvolvendo essas idéias, descobrimos que as experiências perceptivo-motoras baseiam-se na entrada de informação (input) sensorial para a interpretação e a resposta (FLINCHUM, 1981, p.53).

Assim, Flinchum (1981, p.53) deduz que quanto maior o número de experiências, mais rico o desenvolvimento. “O fornecimento de informação (input) e a discriminação ocorrem quando um estímulo de impulsos nervosos é enviado ao cérebro do indivíduo, onde ocorre a integração”, que é um processo através do qual o indivíduo utiliza experiências passadas para compreender a resposta indicada.

Dessa forma, seria possível dizer que o *input* tem um significado especial para o indivíduo. Esse processo se apresenta quando uma interpretação da informação fornecida (input) ocorre e o resultado (output) é gerado. Trata-se, nesse caso, de uma resposta motora. Se nós não vinculamos, por exemplo, uma interpretação ou significado à informação fornecida (input), a percepção será inadequada e provavelmente surgirá uma resposta imprecisa. “No caso de uma resposta perceptivo-motora”, continua Flinchum, “a coordenação neuromuscular se fará de forma inadequada, resultando uma resposta motora defeituosa para os estímulos sensoriais” (ibidem). O circuito da aprendizagem motora ocorre, então, da seguinte forma: primeiro o estímulo sensorial, depois a percepção (decodificação) e, em seguida, através do comando mental ao ato motor que se dá em fração de milésimos de segundos - processando-se cada vez de maneira mais rápida.

Na mesma linha de interesse, encontra-se o trabalho de Lúria (1981), apoiado em Pavlov e Anakhin, os famosos neurologistas Russos. Para ele, as funções mentais superiores são consideradas como sistemas funcionais complexos. Acredita que as pessoas que trabalham em áreas onde as atividades teóricas e práticas são caracterizadas por movimentos comandados pelo cérebro, devem dominar o conhecimento do seu funcionamento para organizar o material didático necessário à sua aprendizagem.

Carlevaro (1979), criador de uma nova escola violonística, alicerçado em vários anos de experiência como professor e concertista, faz a seguinte reflexão: um dos grandes problemas instrumentais tem sido sempre a técnica, que não é o resultado puramente físico da ação dos dedos, mas uma atividade que obedece a vontade superior do cérebro e que nunca pode ser treinada, desenvolvida sem reflexão.

Na técnica aplicada na execução de uma peça musical, o intérprete tem dois problemas: o aspecto puramente mecânico e o aspecto expressivo da música. As duas questões devem ser priorizadas e trabalhadas simultaneamente. Não se pode ser um grande intérprete sem ter uma grande técnica. A técnica está a serviço da arte. A técnica isolada não significa nada. Da união desses dois elementos nasce à manifestação artística, verdadeira simbiose criada pelo homem. A aquisição progressiva do mecanismo deve estar ligada a etapas de evolução que devem passar, cada uma, por um período determinado de estudo (prática, repetição até se alcançar o condicionamento necessário).

Cada movimento é derivado de outro e sua aquisição total resulta do complexo motor, sem cujo conhecimento e domínio é inútil pretender alcançar o melhor aproveitamento. Cada ação dos dedos é a resultante de vários e diferentes movimentos que atuam de forma convergente, associando-se para culminar em um determinado resultado. Não existe um trabalho simples - deve considerar-se como um composto no qual a mente vai selecionando inteligentemente as combinações a efetuar. O domínio completo é fruto de diversos domínios parciais e o uso correto da seleção de diferentes combinações. A velocidade e a liberdade dos movimentos, a desenvoltura e destreza dependem de uma organização criteriosa desde os primeiros passos.

Para Carlevaro, (1979, p. 01)

a técnica não deve ser nunca um fim, mas um meio necessário pelo qual o aluno irá se elevando na sua condição de músico. O estudo sério exige um trabalho mental, que permite resolver os problemas com relação ao instrumento e, de outro lado, o trabalho físico no mecanismo ordenado dos dedos. O domínio técnico por meio de movimentos defeituosos nos dará como único resultado uma lamentável perda de tempo.

Dallanhol (1990, p. 34) concorda com Carlevaro ao afirmar que “somente quando o corpo e a mente se unem na ação é que o verdadeiro aprendizado acontece. As atividades psicomotoras constituem o meio através do qual este objetivo se torna possível”.

Segundo Knapp (1970), para a aquisição da destreza motora alguns fatores devem ser observados. O processo de aprendizagem depende da qualidade e da forma do ensino. Citando Welford afirma que “a maneira como uma tarefa é efetuada pela primeira vez pode influenciar fortemente a execução posterior”. Isto significa que a primeira execução de uma nova destreza física é de uma importância crucial para o desenvolvimento seguinte. Deve-se observar que o nível de dificuldades se situe de tal forma que o aluno, logo no primeiro ensaio, se aproxime tão perto quanto possível do melhor resultado. Uma vez que o indivíduo saiba qual a destreza específica que deseja aprender, o método dito “natural” não é o melhor. É certo que se poderá tirar proveito dos erros que se cometem, mas é preferível aprender à custa dos erros daqueles que nos antecederam e tender, tanto quanto possível, para a execução perfeita. Uma boa iniciação poupará tempo ao aluno e evitará a formação de maus hábitos ou emprego de métodos tecnicamente incorretos que, mais tarde, representarão um nível maior de dificuldade para a sua superação.

Segundo Welford (apud KNAPP, 1970, p.37), o trabalho para se eliminar uma má técnica é o dobro daquele necessário para se ensinar alguém que ainda não

tenha aprendido “um mau hábito adquirido nos primeiros dias de aprendizagem de determinada destreza e que foi posteriormente apagado, reaparecerá muitas vezes quando se sofrer a forte pressão dentro de um concerto ou competição”.

Goodenough e Brian, tendo realizado experiências de ensino, apontam que a melhor maneira consiste em utilizar um método eficaz desde que se inicia o processo de aprendizagem (apud KNAPP, 1970, p. 43).

Deve-se evitar as descrições detalhadas dos movimentos. Não complicar, fazer o aluno perceber, refletir e preparar mentalmente a sua ação durante sua prática. A razão de ser de certos movimentos ajudam-no a corrigir e influenciarão na aquisição das destrezas motoras. Quando nos preocupamos com a técnica, é necessário que se tenha uma idéia da maneira como se executa a ação de determinados movimentos. Devemos procurar atingir uma melhor performance, com o mínimo de esforço (KNAPP, 1970, p.43).

Outro aspecto considerado por Knapp como fator mais importante na aquisição motora é a motivação, pois uma prática sem motivação é ineficaz. As destrezas motoras complexas são aprendidas com esforço e muita atenção por parte do aluno. A aquisição das destrezas motoras é facilitada pela satisfação sentida quando os movimentos corretos são efetuados e prejudicados pela ausência de prazer sentida quando os movimentos são incorretos. As experiências agradáveis são mais bem retidas do que as desagradáveis, podendo traduzir-se em melhor desempenho.

Devemos levar em consideração que, na aprendizagem de uma destreza é necessário tanto velocidade quanto precisão. É preciso limitar a velocidade nos primeiros estágios do treinamento até que seja atingido um razoável domínio do exercício. A velocidade deverá ser aumentada gradualmente (lei de Poppelreuter).

Essa teoria apóia-se na hipótese de que é mais fácil acelerar os movimentos precisos do que corrigir os que são rápidos e imprecisos (KNAPP, 1970, p. 69).

Piaget, um dos teóricos da aprendizagem, sempre deu ênfase à importância das seqüências de desenvolvimento. O referido autor sugere que novas estruturas e novas estratégias para lidar com o ambiente desenvolvam-se numa seqüência como resultado das interações com o ambiente e que novas estruturas e estratégias afetam toda a aprendizagem posterior (BEE, 1977, p. 15)⁶. Ele, que tem uma formação originalmente biológica, usa um tipo de analogia biológica para muito do que tem a dizer sobre o desenvolvimento do pensamento no homem e sugere que, especificamente no funcionamento intelectual do homem, como no biológico, há dois processos invariantes: a **adaptação** e a **organização**.

Segundo Piaget, é da natureza do homem organizar suas experiências e adaptar-se ao que tenha experimentado. A organização da experiência (no nosso caso aprender um instrumento - violão) inclui a integração de diversos sentidos. Quando estamos aprendemos um instrumento, combinamos a visão com a articulação tátil (sinestesia) dos dedos (que estão sustentados pelo complexo motor, que indiretamente participa desta ação) controlados e guiados pela audição que controla, que gradua os sons quanto à intensidade e duração na intencionalidade motora e isto inclui a tendência para classificar, agrupar e sistematizar. A adaptação, no seu sentido básico é um processo de ajustamento ao meio ambiente. Nosso corpo está se adaptando, se ajustando às características físicas do instrumento.

Na teoria de Piaget, o processo de adaptação é subdividido em dois aspectos importantes do funcionamento chamados de **assimilação** e **acomodação**. A

⁶ Conferir também PIAGET, 1983 e 1978, além de BIAGGIO, 1983; MICOTTI, 1980; LE BOLCH, 1987; MOSQUEIRA, 1977; PRISTA, 1992; FONSECA, 1988 e CONGRESSO, 1986.

assimilação é o processo de incorporação de experiências em estratégias e sistemas já existentes. Quando aprendemos a tocar um instrumento, (supõe-se, a partir de quando estivermos física e intelectualmente maduros para a possível incorporação dessa aprendizagem) já temos um sistema pronto, treinado em diversas atividades desde que nascemos, através do desenvolvimento do processo de apreensão e visão. Assimilado é o que foi incorporado, modificado e ajustado com as capacidades e estruturas existentes no corpo. A acomodação é o processo complementar, adaptando o corpo (o conceito ou idéias - em nosso caso exercícios de leitura musical através do violão, materializados pela ação fisiológica dos dedos comandados pelo cérebro) em concordância com o que foi incorporado. Quando estamos aprendendo um instrumento via leitura musical, ou até mesmo uma peça nova independentemente do nível e do estágio estamos assimilando, incorporando às experiências que já possuímos. Quando conseguimos mudar, variar a forma de tocar, de articular os dedos, de posturas pertinentes em prol da interpretação ou outras necessidades, estamos mostrando uma **acomodação**. Esse processo de assimilação e acomodação é sempre presente tanto na iniciação da aprendizagem de um instrumento, quanto nas suas fases posteriores se processando cada vez mais rápido, dependendo, naturalmente, do interesse do aprendiz (BEE, 1977, p. 143).

Quanto aos métodos em apreciação, é importante ressaltar algumas considerações:

Método 1

Las primeras lecciones de guitarra, apresenta como uma das falhas a não inclusão de um texto explicativo sobre a teoria instrumental e de fotografias e desenhos

mostrando as posturas específicas, que consideramos fundamental. Mesmo que o professor não tenha seu trabalho fundamentado em questões básicas da psicomotricidade, a inclusão de um texto e fotos sobre o como fazer, são importantes. As análises e sugestões posturais em geral são fundamentais como referência, reforço e parâmetro no aprendizado do violão, por sua complexidade técnica e mecânica inerente. É de responsabilidade e competência do professor preencher esta lacuna.

Segundo Harrow, cabe ao professor desenvolver e aumentar a eficiência na destreza de tarefas ou padrões motores em comportamentos do domínio psicomotor. Na mesma linha, Carlevaro alerta que o domínio técnico (mecânico) por meio de movimentos defeituosos nos dará como único resultado uma lamentável perda de tempo. Knapp reforça esse raciocínio, citando Welford, afirmando que a maneira como uma tarefa é efetuada pela primeira vez pode influenciar fortemente a execução posterior, significando que é de importância crucial para o desenvolvimento seguinte e que o trabalho para eliminar uma má técnica, uma postura inadequada é o dobro daquele necessário para se ensinar alguém que não tenha aprendido.

Outro problema detectado neste método é quanto ao critério 4, ou seja, as lições foram ordenadas por ordem de dificuldades, mas no caminho entre os exercícios preparatórios existe um salto relativamente brusco quanto à seqüência gradual o qual deve ser preenchido por um estágio intermediário. A coerência dos movimentos (a mecânica correta) vinculada à estruturação dos métodos de iniciação ao violão, obedecendo a uma gradatividade por ordem de dificuldades apontados nas teorias de Piaget, (que também deu ênfase à importância das seqüências de desenvolvimento), reforçarão os processos de assimilação e acomodação e com isso facilitarão a aprendizagem. Quanto a esse quesito, Welford, citado por Knapp, enfatiza

também a necessidade de se observar que o nível de dificuldades se situe de tal forma que o aluno, logo no primeiro ensaio, se aproxime tão perto quanto possível do melhor resultado.

Método 2

Iniciação ao Violão apresenta problemas quanto ao critério 4, ou seja, a quebra de seqüência gradativa entre os exercícios preparatórios e a segunda parte, exigindo muita repetição e pertinácia do aluno para a sua assimilação e acomodação e, conseqüentemente, não favorecendo o desenvolvimento motor.

Método 3

A Escola de Tárrega, elaborado por Osvaldo Soares, não satisfaz nenhum critério a que foi submetido. Não apresenta texto explicando a teoria instrumental, fotografias, desenhos e não está construído obedecendo a uma ordem gradativa por ordem de dificuldades dos exercícios e peças musicais. No nosso modo de entender este método, é inadequado para a iniciação ao violão. Será necessário passar por estágios anteriores.

Quanto ao cruzamento com as teorias levantadas, os mesmos critérios já foram fundamentados no método 1.

Método 4

Guitarra y educacion musical contemporanea, não satisfaz em parte o critério 1. Não apresenta texto explicativo sobre a teoria instrumental. Quanto ao critério 2, que é complementar ao 1, não apresenta fotografias e desenhos ilustrativos sobre as posturas específicas para a aprendizagem do violão. Estes mesmos critérios foram já cruzados com as teorias, no método 1.

3 ESTUDO DE CASOS

“CASES” – Relatos de alguns casos sobre a experiência de como foram suas primeiras impressões ao aprender um Instrumento.

1- O primeiro caso a ser relatado é o da própria experiência do pesquisador, enquanto aluno e em seguida professor.

O que o levou a me interessar por este tema foi a experiência que vivenciou tendo que refazer o aprendizado desde o início. Reeducação Motora ou reeducação...

Após quatro anos, aproximadamente, de estudos de Violão através da leitura musical, teve a oportunidade de participar de um seminário internacional de Violão, realizado em Porto Alegre. A partir de então foi encaminhado a estudar com um maestro Argentino que ministrava aulas neste Seminário e que foi contratado para lecionar e a residir em Porto Alegre. O pesquisador foi aconselhado a estudar com ele. A partir do diagnóstico, ele disse: “Temos que pegar uma borracha bem grande e apagar tudo o que foi te ensinado. Vamos começar do zero, a partir de como se sentar, segurar o Violão e seguir uma escola violonística.” No caso, foi direcionado para Escola criada por Abel Carlevaro. Esta escola trata basicamente de como resolver problemas digito-mecânicos, análise das posturas gerais e específicas e do desenvolvimento da técnica instrumental. Como precisou corrigir mecanismos condicionados de forma inadequada para a prática do violão, porque os mesmos eram entraves para o pleno desenvolvimento, passou por grande desafio. Não é nada fácil corrigir o que foi automatizado e, quando iniciou sua carreira

como professor, se tornou obcecado em passar aos seus alunos um ensino e uma técnica segura e adequada.

2- Foi solicitado a Professora Flávia Domingues Alves, primeira Bacharel de Violão do Brasil e através da qual foi possível começar o curso de bacharelado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que fizesse um relato sobre sua Iniciação no Violão.

Minha iniciação se deu primeiro com a aprendizagem de Cifras (acordes) e encadeamentos harmônicos básicos, no Colégio de Freiras, para tocar nas Missas. Como eu demonstrava certa habilidade, a Irmã que lecionava Violão, aconselhou minha mãe a me encaminhar para uma professora particular ou quem sabe para um Conservatório. Tinha onze anos. Comecei a estudar através de um livro de Othon Gomes da coleção Mascaranhas, as primeiras notas ao Violão, trabalhando simultaneamente canções da Música Popular Brasileira – o chamado ‘acompanhamento’, em ritmos e tonalidades variadas. Depois de uns dois anos minha professora me sugeriu que estudasse no Instituto Musical Porto Alegre com o Prof. Fest. Estudei Teoria e Solfeja e alguns anos de violão. Mais tarde ao iniciar os estudos do segundo grau no Colégio Julinho, passei a estudar com o Prof. Mauro Harff, que era aluno do Violonista argentino Nestor Ausqui (meu professor também); foi a partir daí que comecei a estudar o Violão de verdade.

Acredito que ainda hoje a iniciação não é tão diferente, mas já melhorou muito. Temos muitas opções de Professores particulares graduados pela UFRGS; e várias escolas de música como: O Projeto Prelúdio, Estação Musical, Piá Piano entre outras com professores especializados e informados sobre os melhores métodos de musicalização Infantil. No

Prelúdio, iniciam a musicalização de crianças em classes sem instrumento específico. A criança tem a oportunidade de explorar os sons e seus parâmetros, em seguida começa na flauta doce e Canto. Somente depois de alfabetizada, entre os nove e dez anos poderá optar pelo violão ou outro instrumento.

3- A experiência com o aluno Maurício Brasil Biaggio

Para o meu desenvolvimento como professor, pois esta opção tinha de dar certo, foi minha escolha, procurei a aplicar meu método sempre fazendo conexões ao que já tinha ensinado, buscando uma lógica que repercutisse na evolução do aluno. Precisava me credenciar, “fazer meu nome”. Muitos cuidados com a técnica correta, pois é fundamental no fazer musical, e análise sobre o conteúdo que colocava em prática. Fui observando os resultados. O aluno Maurício era metódico nos estudos e respondia com desenvoltura. Após seis meses de aulas, começou a dar saltos na aprendizagem. Fluía. Há cada aula se percebia o progresso rápido. Fui constatando as respostas positivas advindas de como eu ia construindo o aluno.

4 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pesquisador se propôs fazer a descrição e a análise de uma pequena amostra de métodos de iniciação ao violão, que poderão ser referenciadas para os estudos e análises de outros instrumentos, provocando a mudança pedagógica para que se saia da reprodução pela imitação e se construa um trabalho mais lógico envolvendo todas as áreas afins.

Foram selecionados, a partir de alguns critérios elegidos, quanto à sua construção. Posteriormente, foram submetidos ao crivo das teorias do desenvolvimento psicomotor, o que comprovou a necessidade de uma lógica na sua organização. A partir de sua experiência profissional, acredita-se que a estruturação e a organização de métodos, principalmente de iniciação, bem como a sua aplicação, devem ser concebidas em conjunto com algumas teorias da psicomotricidade. Afinal, nós dependemos do aparato motor para aprendermos e nos expressarmos através dos instrumentos musicais.

Pode-se concluir, através desta investigação, que os métodos selecionados são todos incompletos quanto aos principais critérios a que foram submetidos e analisados. Isso exige que o professor organize seu trabalho de iniciação, fazendo conexões entre vários métodos, xerocando daqui e dali e reordenando segundo suas concepções, convicções pedagógicas e formação profissional.

Foram encontradas algumas dificuldades para realizar este trabalho, pois quase não existe literatura específica sobre o tema abordado. Portanto, o desejo é que num futuro próximo surjam mais trabalhos sobre esta temática.

Fazendo uma reflexão sobre o que foi exposto, pode-se comprovar que é fundamental para se alcançar um bom desempenho e aprendizagem natural do instrumento, a ordenação gradativa e por ordem de dificuldades quanto à construção dos métodos de iniciação ao violão (texto musical sincronizado às ações motoras, buscando um ordenamento por ordem de dificuldades), com fundamentação nas teorias do desenvolvimento psicomotor, bem como a inclusão de fotografias e textos explicativos sobre as posturas específicas de como se sentar, como colocar o violão, a articulação correta dos dedos e a inclusão do texto explicativo sobre a teoria instrumental, conscientizando e facilitando o aprendizado.

Em suma, o tripé que compõe e favorece o aprendizado do violão é composto basicamente da seguinte forma:

- utilizar um método bem organizado, seguindo os critérios discutidos;
- competência do professor e;
- aplicação e dedicação por parte do aluno.

O método adequado deve ter as características aqui discutidas e deve levar o aluno a atingir a construção de uma base instrumental sem entraves, no qual o instrumento se torne um prolongamento do corpo e, no qual o processo de leitura, execução e interpretação fluam. É uma boa sugestão para um trabalho futuro, bem como, aprofundar estas questões inter-relacionadas com a psicomotricidade.

A adaptação ergonômica é de importância relevante, porque quanto maior o ajuste entre instrumento e instrumentista, tornará mais confortável o estudo e se refletirá na produtividade.

A questão do desenvolvimento e construção do equilíbrio e estabilidade emocional é questão também relevante. O professor deverá se preparar para poder contribuir nesta área.

Tanto a questão ergonômica quanto a emocional deixam a desejar, pois, ainda, são poucos os profissionais que trabalham dentro destes padrões.

A música, sendo uma linguagem rica por trabalhar com a simultaneidade de informações que repercutirá na formação integral do aluno, infelizmente não é levada a sério. Aventureiros são professores. Não existe uma fiscalização para coibir esta prática enganosa. Poucas são as escolas que oferecem um trabalho eficiente e bem estruturado. Na maioria dos casos, a arte simplesmente serve para ornamentação, lazer, diversão e não como uma ciência que poderá agregar na formação do global do aluno.

REFERÊNCIAS

BEE, Helen. **A Criança em Desenvolvimento**. 1977.. São Paulo: Harbra.

BENGHI, Elizabeth Abagge; CARVALHO, Maria A. Wolff de. **Do corpo à leitura musical: uma pedagogia necessária**. Especialização em Piano. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1994.

BIAGGIO, Ângela M. Brasil. **Psicologia do desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 1983.

BITTENCOURT, Guilherme. **Inteligência artificial**. Fermentas e Teorias. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra**: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

_____. **Técnica de la mano derecha**. Buenos Aires: Barry, 1967.

CONGRESSO brasileiro de psicomotricidade. **Psicomotricidade**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1986

COSTE, Jean-Claude. **A psicomotricidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. **Algumas características do desenvolvimento psicomotor na faixa etária de 3 a 6 anos e suas implicações para o trabalho de musicalização**. Florianópolis: FCC, 1990.

FARIAS, Hector; ZARATE, Jorge Martinez. **Guitarra y educación musical contemporânea**. Buenos Aires: Barry, 1972

FIALHO, Francisco. **Ciências da cognição**. Florianópolis: Editora Insular, 2001.

FLINCHUM, Betty M. **Desenvolvimento motor da criança**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1981.

FONSECA, Vitor da. **Da filogênese à ontogênese da motricidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

HARROW, Anita J. **Taxionomia do domínio psicomotor**. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

HOWARD, Gardner. **Inteligências múltiplas**. Porto Alegre: Editoras Artes Médicas, 1993.

KNAPP, Barbara. **Desporto e motricidade**. Lisboa: Compendium, [1970].

LE BOLCH, Jean. **Educação psicomotora**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987

LÚRIA, Aleksander R. **Fundamentos de neuropsicologia**. São Paulo: USP, 1981.

MICOTTI, Maria Cecília de Oliveira. **Piaget e o processo de alfabetização**. São Paulo: Pioneira, 1980.

MOSQUEIRA, Juan José Mouriño. **Psicodinâmica do aprender**. Porto Alegre: Sulina, 1977.

OLIVEIRA, Marcos Barbosa de; OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Investigações cognitivas**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

PIAGET, Jean. **A epistemologia genética**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção os pensadores).

_____. **O desenvolvimento da inteligência na criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao violão**. São Paulo: Ricordi, 1978.

PRISTA, Rosa M. **Superdotados e psicomotricidade**. Petrópolis: Vozes, 1992.

RATEY, John J. **O cérebro**. um guia para o usuário. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

RODRIGUES, Cássio; TOMITCH, Leda Maria Braga. **Linguagem e cérebro humano**: contribuições multidisciplinares. Porto Alegre: ArtMed, 2004.

SAGRERAS, Julio S. **Las primeras lecciones de guitarra**. 45. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1972.

SOARES, Oswaldo. **A escola de tarrega**: método completo de violão. Rio de Janeiro/São Paulo: Irmãos Vitale, 1962.

KOVÁCS, Zsolt L. **O cérebro e a sua mente**: uma introdução a neurociência computacional. São Paulo: Edição Acadêmica, 1997.